DER

SCHULSCHRIFTEN

DES

GROSSHERZOGLICHEN

FRIEDRICH-FRANZ-GYMNASIUMS

ZU PARCHIM

DRITTE FOLGE, SECHSZEHNTES HEFT.

AUSGEGEBEN OSTERN 1867

VON

DR. C. C. HENSE,
DIRECTOR.

INHALT:

PARCHIM.
DRUCK VON G. GERLACH.

1867.

Homers Einfluss auf die bildende Kunst der Griechen.

Der Bildhauer Archelaos von Priene hat uns eine Apotheose Homers hinterlassen, ein geistreich erdachtes Relief, das freilich seine Entstehung weniger der Begeisterung als der Reflexion des Künstlers zu verdanken scheint, und sich dadurch als Werk eines Epigonen verräth. Durch die allegorischen Gestalten der Geschichte und Poesie, der Tragödie und Comödie, welche dem vergötterten Dichter ein feierliches Opfer bringen, wollte Archelaos daran erinnern, dass die hellenische Bildung von Homer ausgegangen ist und ihm die bedeutendsten Anregungen verdankt. Auffällig erscheint dabei nur, dass der Bildhauer seiner eigenen Kunst keine Stelle unter den Opfernden angewiesen hat, und dieser Umstand muss Jeden bedenklich machen, der Homers Bedeutung für die alte Plastik zum Gegenstande seiner Untersuchung machen will. Wenn die epische Poesie wirklich befruchtend auf die Plastik eingewirkt hatte, so konnte dies einem denkenden Künstler wie Archelaos am wenigsten verborgen bleiben. Man wende mir nicht ein, dass auf dem Relief auch die Beredsamkeit fehlt, für deren Begründer und grössten Meister der Mäonide von Quintilian und Dionys angesehen wird, und ebenso die Philosophie, in welcher er nach Strabo's Meinung Alle übertraf, die vor und nach ihm geschrieben haben. Allerdings ist die Plastik die Kunst der Abkürzungen, und wie in den Tempelsculpturen von Aegina etliche Krieger ein ganzes Heer bedeuten, so können auch vier allegorische Figuren mit genügender Deutlichkeit den Gedanken ausdrücken, dass im Homer die gesammte Kultur der Hellenen wurzelt. Wir können dies Alles gern zugeben und werden uns trotzdem nicht weniger zu der Frage berechtigt glauben, weshalb unter jenen vier Figuren gerade die Plastik fehlt, obwohl sie doch die ausschliesslich hellenische Kunst, der vorzüglichste Ruhm dieses Volkes ist? Archelaos hätte recht wohl die Tragödie und Komödie auslassen können, da sie schon durch die Poesie genügend vertreten sind und ausserdem als Melpomene und Thalia nochmals auf dem Relief erscheinen, nimmermehr jedoch durfte er seine eigene Kunst übergehen, wenn diese anders einen Zusammenhang mit der homerischen Poesie hatte.

Der grösste Kunstkenner der neueren Zeit, Winckelmann, hat freilich einen solchen Zusammenhang behauptet, aber in dieser Frage kommt seine ganze Gelehr-

samkeit, sein ganzer Scharfsinn nicht in Betracht gegen den Umstand, dass der Verfertiger der Apotheose im Alterthume selbst lebte und als Künstler mitten in der Sache stand. Wenn dieser wirklich den von Winckelmann angenommenen Einfluss Homers leugnet, so ist damit für uns die Frage entschieden. Aber ehe wir dies zugestehen, werfen wir lieber noch einen Blick auf das Relief selbst. Hier fällt uns zunächst auf, dass eine von den darauf befindlichen Musen offenbare Copie der berühmten Berliner Polyhymnia ist, und bald finden sich noch mehr Reminiscenzen an bekannte Statuen. Ueberhaupt will uns bedünken, als hätten die Figuren dieses Werkes sämmtlich etwas so Statuenartiges, den Gesetzen des Reliefs Widersprechendes, dass wir schliesslich zu der Annahme kommen, der Künstler müsse sich von überall her die einzelnen Theile seiner Composition zusammengeborgt haben. Sehen wir ferner, wie sich bei den meisten Figuren dasselbe Nachschleppen des einen Fusses wiederholt, wie die Gewänder mit gleicher Einförmigkeit geordnet sind, so können wir nicht länger zweifeln, dass unserm Bildhauer das Beste, die freie Erfindungsgabe, fast gänzlich versagt war. Jetzt wissen wir auch, weshalb eine Allegorie der bildenden Kunst in dem Relief keine Stelle finden konnte. Es fehlte dem Archelaos an dem nöthigen Vorbilde, das er hätte copiren können, da die alte Plastik es nicht liebte, sich selbst zu verherrlichen, und weder Statuen ihrer Koryphäen, noch personificirte Darstellungen der Kunst selbst bekannt sind. Erst einem der Lehre entlaufenen Schüler der Bildhauerkunst konnte es beifallen, dieselbe zu personificiren oder vielmehr zu carrikiren, doch auch Lucian's wundersamer Traum konnte nicht befruchtend auf die sterile Phantasie des Archelaos einwirken, weil der Satiriker aus Samosata, um dessen kostbaren Besitz sich angeblich Plastik und Rhetorik mit Heftigkeit gestritten haben, mindestens hundert Jahre später lebte.

Nachdem somit das nächstliegende Hinderniss beseitigt ist, können wir daran gehen, Winckelmann's oben angeführte Behauptung näher zu begründen.

Soll ein echtes Kunstwerk entstehen, so sind zwei Dinge dazu nöthig: es muss mit Feuer entworfen und mit Phlegma ausgeführt werden. Wenn das letztere ausschliesslich der eigenen Thätigkeit des Künstlers zufällt, so kann ihn dagegen bei der Erfindung seines Werkes der Dichter wesentlich unterstützen, nicht etwa, indem er Götter und Helden bis in's Einzelste schildert, jeden Zipfel des Gewandes beschreibt, sondern dadurch, dass er in die Seele den zündenden Funken zu werfen weiss, ohne welchen keine idealen Gebilde entstehen können. Diese zündende Kraft besitzt zumeist Homer, der grösste Maler trotz Apelles und Euphranor, wie Lucian sich ausdrückt: ein einziger Zug von ihm, ein schmückendes Beiwort hilft der Phantasie oft mehr auf, als die glänzendsten Beschreibungen von Dichtern zweiten Ranges. Man lese z. B. die Schilderung, welche er vom zürnenden Apollo entwirft: „Der Gott stieg hernieder von den Zinnen des Olymps, grollend im Herzen, auf den Schultern seinen Bogen tragend und den kapselähnlichen Köcher; die Pfeile erklangen dröhnend auf den Schultern des Grollenden, erschüttert durch seine Bewegung; und so wandelte er herab, der finstern Nacht gleich." Das ist ein Gemälde, welches die

Phantasie in Flammen zu setzen vermag; von ihm begeistert konnte ein grosser Künstler das Götterbild des Belvederischen Apollo erschaffen. Noch höher schwingt sich Homer bei der Schilderung des Vaters der Götter, der durch ein huldreiches Neigen des Hauptes den Olymp erschüttert. Die Erhabenheit dieser Darstellung, welche nicht auf Künstlichkeit des Gedankens beruhet, sondern nach Longins Ausdruck nur ein Echo von der eigenen Seelengrösse des Dichters ist, empfindet wohl jeder; in der Seele eines Phidias aber steigert sich diese Empfindung zur künstlerischen Begeisterung, und vor seinen inneren Augen erhebt sich die machtvolle Gestalt des Olympischen Zeus.

Die durchschlagende Kraft der homerischen Schilderungen wird uns am deutlichsten, wenn wir ihn in dieser Beziehung mit anderen Dichtern zusammenstellen. Man vergleiche z. B. seine Darstellung des Poseidon mit der, welche Virgil giebt. Der letztere legt dem Gotte, welcher die empörten Wogen besänftigen will, langgedehnte Scheltreden in den Mund und vergleicht ihn schliesslich mit einem verdienstvollen Manne, der durch sein Ansehen und seine Beredsamkeit einen Pöbelaufruhr stillt. Wenn man dies liest, so denkt man unwillkürlich an den Sophokleischen Vergleich von dem Manne, der zwar eine grosse Flöte, aber keinen Ansatz hatte. Denn wie viel Mühe ist hier nicht angewendet, um den Gegenstand nach Möglichkeit auszupressen! Dazu der unglückliche Vergleich, der die Vorstellung des Lesers nicht erhöhet, sondern herabstimmt! Es fehlt die Erhabenheit der Anschauung, die sich durch keine Anstrengung ersetzen lässt, da gerade das Mühselige und Gesuchte der Schilderung erkältend auf die Phantasie des Lesers wirkt. Wie ganz anders dagegen Homer: „Der weite Gebirgskamm und die Waldung erzitterten unter den unsterblichen Füssen des dahinwandelnden Poseidon." Und weiterhin heisst es: „Fröhlich hüpften bei seiner Annäherung, ihren Klüften entschlüpfend, die Ungeheuer der Tiefe, da sie ihren Fürsten wohl erkannten; zugleich theilte sich in Wonnelust das Meer rechts und links." Da ist kein Versuch gemacht, von der Gewalt und Grösse des Gottes uns mühsam zu überreden, des Dichters kühner Flug reisst die Einbildungskraft des Hörers im Sturme mit sich fort, und zaubert ihm mit wenigen Worten den rauschenden Triumphzug der Meeresbewohner vor Augen, wie ihn dann Skopas in Marmor verkörperte.

Wenn die angeführten Stellen aus der Ilias, welche sich leicht noch bedeutend vermehren liessen, Anregung zu den vortrefflichsten Kunstwerken gegeben haben, so beruhet dies nicht auf der Erhabenheit der Darstellung allein. Es kann diese Eigenschaft im höchsten Grade vorhanden und dabei der Einfluss auf die Künstler doch gering oder selbst schädlich sein, wie manche Werke der neueren Malerei beweisen. Als vorzüglichstes Beispiel erhabener Darstellung führt selbst der Heide Longin die Worte der Genesis an: „Gott sprach, es werde Licht, und es ward Licht." Und gewiss ist es gerade die Einfachheit und Kürze des Ausdrucks, welche den Begriff göttlicher Allmacht am kräftigsten und klarsten widerspiegelt. Ein einziges Wort des Schöpfers, der blosse Gedanke genügt, um plötzlich Alles in's Dasein zu

rufen, wodurch Millionen und aber Millionen leben und glücklich sind. Raphael hat es versucht, zu den mosaischen Worten ein Gemälde zu liefern; sehen wir, wie es ihm geglückt ist! In seinem hierauf bezüglichen Bilde aus dem Vatican hat er dem Schöpfer den Ausdruck eines rüstigen Alten gegeben, welcher mit heftiger Anstrengung und ausgespreizten Armen und Beinen die finstern Nebel auseinandertreibt. Wie niedrig ist nicht diese Gewaltsamkeit und Hast der Bewegungen, verglichen mit der einfachen Hoheit der mosaischen Worte, wie unglücklich die Darstellung des Schaffens unter der Form eines Kampfes gegen widerstrebende Elemente, und wie kann man überhaupt mit körperlichen Armen gegen unkörperliche Nebel kämpfen? Am wenigsten fühlt man sich endlich befriedigt, wenn statt des Alles überfluthenden Lichtmeeres nur ein wüstes Durcheinanderwogen finsterer Nebel sich zeigt. Woher entspringen nun die erwähnten Fehler? Sollen wir etwa das Ungeschick des Malers anklagen? Aber es ist der grosse Raphael selbst, von welchem das Gemälde im Vatican herrührt; nicht ihm ist die Schuld beizumessen, sondern allein dem Gegenstande selbst, der zu hoch für sinnliche Darstellung ist. Aus eigenem Antriebe hätte Raphael auch sicher nicht zu solchem Stoffe gegriffen, wir merken hier den Einfluss seines despotischen Gönners, des Papstes Julius, welcher den zweifelhaften Ruhm besitzt, das glücklichste Genie zur Bearbeitung der ungünstigsten Gegenstände gezwungen zu haben. Einen weiteren Beleg dazu liefert gleich das nächste Bild der sogenannten Raphael'schen Bibel, die Schöpfung der Thiere. Hier breitet der Herr seine Hand über eine Menge von Thieren aus, und erinnert eher an den Proteus, der seine Robben zählt, als an den Schöpfer der Welt. Das Uebelste an dem Bilde ist jedoch die Art, wie der Begriff des Werdens versinnlicht werden sollte. Verschiedene Thiere ragen nur theilweise aus dem Erdboden hervor; leider macht dies nicht den Eindruck, als entständen sie erst, sondern als wären sie eingegraben worden. Hier ist es also wieder das Unmalerische des Stoffes, woran die grösste Kunst scheiterte, und dies führt uns auf den zweiten Vorzug der homerischen Schilderungen, ihre Darstellbarkeit.

Dieselbe zeigt sich am klarsten bei seiner Götterwelt, welche nach Herodots Meinung der frei schaffenden Phantasie des Dichters ihre Gestaltung verdankte. Homers Götter stehen zwischen der unschönen Symbolik egyptischer Thiergebilde und den unplastischen Gestalten der esoterischen Religion, welche in den Eleusinien gelehrt wurde, in der Mitte, ganz so wie die heitere Schönheit des Parthenon zwischen der finstern Colossalität des Höhlentempels von Ipsambul und dem formverachtenden Spiritualismus gothischer Dome. Die Natursymbolik bringt es niemals weiter als bis zur Hieroglyphe, und darüber ist die egyptische Plastik selbst in ihren mächtigsten Schöpfungen nicht hinausgekommen. Und was die Eleusinischen Mysterien betrifft, so konnten diese schon ihres esoterischen Charakters wegen keinen weitreichenden Einfluss auf die Kunst gewinnen, welche für das Verständniss der ganzen Nation berechnet sein soll. Die Kunst braucht nothwendig das exoterische Prinzip eines unmittelbaren Verkehrs zwischen Himmel und Erde, sie muss den

Göttern menschliche Gestalt und Handlung beilegen, um sie überhaupt darstellen zu können, und ferner auch menschliche Gefühle und Leidenschaften, wenn anders die Darstellung eindringlich und wirksam werden soll. Nur was aus dem innersten Leben des Menschen hervorgegangen ist, berührt das Gemüth mit warmem Lebenshauche, nur das rein Menschliche in der Kunst kann auf Verständniss und Beifall bei allen Völkern und Zeiten rechnen. Was der mürrische Longin in tadelnder Weise von Homer sagt, er habe seine troischen Menschen zu Göttern und seine Götter zu Menschen gemacht, das ist es gerade, was nicht allein seiner Dichtung besonderen Reiz verleihet, sondern mittelbar auch die bildende Kunst mächtig gefördert hat.

Nun wird allerdings Niemand das Plastische der Homerischen Göttergestalten verkennen, aber wohl könnte man meinen, die Bildhauer hätten der Beihülfe Homers gar nicht bedurft, weil durch die Religion selbst schon jenes anthropomorphische Element gegeben war. Ist es doch ein allgemein anerkannter Satz, dass alle Kunst von der Religion ausgegangen ist, und warum sollte Griechenland allein hiervon eine Ausnahme machen? Gewiss, auch hier stand die Kunst Jahrhunderte lang im Dienste der Staatsreligion, wie sie durch die Priester ausgeübt wurde, aber welche Förderung erfuhr sie durch dieselbe? Sie blieb verurtheilt, die uralten ungestalten Holzbilder, welche angeblich vom Himmel gefallen waren, immer und immer wieder zu reproduziren. Von freier schöpferischer Thätigkeit, von Fortschritten der Kunst war keine Rede, denn die Frömmigkeit erbauet sich mehr an der bedeutsamen Ungestalt als an jedem anderen Werke, dem die Schönheit und nicht die Religion seine Form vorgeschrieben hat. Und als die griechische Kunst endlich jene niedere Stufe verliess, da kamen nicht von der Religion, sondern von ganz anderer Seite die Impulse, welche sie in neue Bahnen trieben. An den Statuen der olympischen Sieger lernte die Plastik zuerst Wohlgestalt und lebendige Bewegung ausdrücken, und die Freiheitsluft, welche während der Perserkriege Hellas durchwehete, gab auch ihr den Muth, sich von den Fesseln der Priestersatzungen gänzlich loszureissen. Um diese Zeit war ferner auch Homer durch die Bemühungen der Pisistratiden wirkliches Gemeingut der griechischen Nation geworden, und was war natürlicher, als dass die frei gewordene Kunst mit beiden Händen nach den Werken des Dichters griff, in dessen Schöpfungen ihr überall nur das rein Menschliche, die unverfälschte Natur entgegentrat?

Und nicht diese Vorzüge allein waren es, sondern vielleicht in noch höherem Grade die Schönheit der Homerischen Gestalten, welche Ilias und Odyssee zum Hauptbuche der Künstler machte. Jene Eigenschaft ist für die Homerischen Götter charakteristischer als selbst die Unsterblichkeit, welche ihnen keineswegs unbedingt gesichert erscheint, da einige, wie Ares und Hephästos, gelegentlich nur durch ein glückliches Ungefähr dem Tode entgehen. Selbst den Vorzug der grösseren Stärke und Macht besitzen die Götter nicht so ausschliesslich, dass nicht einzelne Helden ihnen mit Erfolg zum Kampfe entgegentreten könnten. Wohl aber würde es, wie Kalypso zum Odysseus sagt, die ärgste Vermessenheit sein, wenn Sterbliche mit

Unsterblichen hinsichtlich der Leibesgestalt und Schönheit wetteifern wollten. Man ersieht leicht, dass diese heiteren, sinnlichen, von Schönheit gesättigten Gestalten des Olympes eine willkommene und unerschöpfliche Fundgrube für die bildende Kunst werden mussten, und dass besonders die Plastik, welche auf Darstellung der äussern Form mehr als die Malerei angewiesen ist, die günstigsten Stoffe im Homer vorfand. Auch bei seinen Helden vergisst es der Dichter nicht, neben ihren sonstigen Vorzügen im Besonderen ihre Schönheit hervorzuheben, und seiner herrlichen Frauengestalten brauchen wir kaum noch Erwähnung zu thun, da jeder Leser Homers die Wirkung dieser anmuthsvollen Gebilde schon oft empfunden hat. Um aber ihre Wichtigkeit für die Kunst in noch helleres Licht zu setzen, wollen wir eine vergleichende Musterung der Gestalten, welche dem christlichen Künstler die heilige Geschichte bietet, hiermit verbinden.

Dort scheint sich, von den Patriarchen bis auf die letzten Propheten hinab, ein gemeinsamer Familienzug zu wiederholen: ein gewisses nachdenkliches und schwermüthiges Wesen findet sich durchweg bei diesen ehrwürdigen Greisen, welche selbst von den mürrischen Flussgöttern der Alten noch an Schönheit übertroffen werden. Die Apostel und Heiligen waren meist Personen von niedriger Herkunft und schon bei Jahren; die christliche Entäusserung und Demuth, welche an ihnen sich zeigen sollte, erlaubte dem Maler nicht, Hoheit der Erscheinung und Schönheit darzustellen, wenn wir nicht die Apostel Johannes und Paulus ausnehmen. Und nun gar erst die Stifter der Mönchsorden, diese verhungerten, durch Fasten und Kasteiungen abgemergelten Gestalten! Handlung und Ausdruck hätten hier die fehlende Anmuth der Form ersetzen müssen; aber thatkräftige Tugend, wie die grossen Männer des Alterthums sie übten, galt für glänzendes Laster; Bewusstsein des eigenen Werthes, Ausdruck des Seelenadels, der uns an den Büsten eines Themistokles und Perikles so anspricht, würde bei einem christlichen Heiligen als tadelnswerther Stolz erschienen sein; der Ausdruck von Standhaftigkeit bei den Märtyrern gränzt in der sichtbaren Darstellung allzu nahe an Unempfindlichkeit, um in der Malerei mit Vortheil angewendet werden zu können. Der Charakter des Heilandes freilich lässt sich mit einer schönen Gestalt sehr wohl verbunden denken, aber die Nothwendigkeit dazu liegt so wenig am Tage, dass ältere Kirchenväter gerade das Gegentheil behaupten konnten, und dass die Byzantinische Malerei nach solcher Voraussetzung ihr Christusideal wirklich gebildet hat.

Nun wäre es allerdings unbesonnen zu behaupten, die heilige Geschichte sei gänzlich arm an Stoffen, welche sich für sinnliche Darstellung eignen; eine solche Behauptung würde allein durch die Raphael'schen Madonnen genügend widerlegt. Es sollte auch nur gezeigt werden, dass die Kunst, zumal die Plastik, nirgends so viel schöne, scharf ausgeprägte und darstellbare Gestalten finden konnte, als in den Werken des nationalsten Dichters der Griechen. Schon dies würde uns berechtigen, Homer als den Begründer griechischer Kunst zu bezeichnen, wenn wir auch nicht im Stande wären, einen noch direkteren Einfluss seiner Poesie nachzuweisen.

Vom olympischen Zeus des Phidias und von der Helena des Zeuxis meldet die Tradition, dass sie bestimmten Homerversen ihren Ursprung verdankten, und es frägt sich nun, in welcher Weise wir uns den Einfluss des Dichters vorzustellen haben. Dem Gemälde des Zeuxis liegt bekanntlich die berühmte Stelle im dritten Buche der Ilias zu Grunde, wo die trojanischen Greise beim Anblick der vorübergehenden Helena sich zuflüstern: „Es ist kein Wunder, dass die Troer und die fussschienengeschmückten Achäer um eines solchen Weibes willen geraume Zeit Schmerzen erdulden; gleicht sie doch den unsterblichen Göttinnen von Angesicht zu Angesicht ganz erstaunlich." Wie wunderbar, heisst es bei Quintilian, müssen wir uns demnach Helena's Schönheit denken! Denn nicht etwa Paris, der sie geraubt hat, sagt dies; nicht etwa ein junger Mann, oder einer aus dem gemeinen Volke; nein, Greise, die vernünftigsten Greise und zwar Beisitzer des Priamus sagen es. Ja selbst der König, der durch den zehnjährigen Krieg erschöpft war, der so viele Kinder verloren hatte, dem Helena's Gesicht, für ihn der Ursprung so vieler vergossenen Thränen, verhasst und verwünscht hätte sein müssen, hört das nicht nur mit an, sondern nennt sie auch seine liebe Tochter, heisst sie bei ihm sich setzen, entschuldigt sie sogar und sagt, dass nicht sie es wäre, durch welche ihm so grosses Ungemach bereitet worden. Auf solche Weise wusste Homer den höchsten Begriff der Schönheit zu erreichen, und es ist leicht erklärlich, wie die angeführten Verse einen Zeuxis zu seiner berühmtesten Schöpfung begeistern und ihn anreizen konnten, mit dem Dichter selbst den Wettkampf aufzunehmen, indem er die Worte der trojanischen Greise unter sein Gemälde setzte.

Jene Verse geben noch zu einer andern Betrachtung Anlass. Wir erhalten aus ihnen zwar die höchste nur denkbare Idee von Helena's Schönheit, jedoch ohne dass uns irgend welche Einzelheit mitgetheilt wird, während doch Homer die Hässlichkeit des Thersites Zug für Zug schildert. Warum diese Zurückhaltung bei der Helena? Lessing sagt, weil eine Aufzählung aller einzelnen Elemente der Schönheit nicht die Wirkung haben könne, wie ihr Zusammenwirken auf einem Gemälde. Eine Aufzählung in der Manier mancher Romanschreiber würde sich freilich für Homer nicht schicken; gab es aber kein anderes Mittel, um ein wirksames, in's Einzelne gehendes Bild der körperlichen Erscheinung zu liefern? In der That giebt es hier noch einen anderen Weg, den die Natur selbst vorgezeichnet hat. Wenn wir im Leben neue Bekanntschaften machen, so enthüllt sich nicht gleich bei der ersten Begegnung die volle Individualität der Menschen; wir fassen zunächst nur einzelne Züge auf, die sich bei wiederholter Begegnung, bei veränderten Situationen vervollständigen und berichtigen, bis endlich ein vollständiges Bild sich abrundet. Dies gilt nicht nur vom Charakter, sondern auch sogar von den Gesichtszügen, weshalb auch die bessern Maler nicht gern ein Gesicht portraitiren, das sie zum ersten Male sehen. Nur durch längeres Zusammenleben, durch wiederholte Beobachtung ist es ihnen möglich, alle feineren Züge, in welchen die Seele sich ausspricht, vollständig aufzufassen und treu wiederzugeben. Den Weg, welchen auf diese Weise die Natur selbst für

poetische Schilderungen von Personen vorschreibt, hat Homer stets inne gehalten. Standen ihm gleich die Gestalten des Epos bis in's Einzelnste klar vor der Seele, so besass er doch künstlerische Selbstbeherrschung genug, den Leser nur nach und nach mit seinen Helden bekannt zu machen. Er überlässt ihm das Vergnügen, sich selbst bei jedem neuen Auftreten der einzelnen Personen neue Züge herauszufinden, wie sie eben in jedem einzelnen Momente besonders zur Geltung kommen, und sich daraus ein Gesammtbild zusammenzusetzen, welches dann als selbsterworbenes Eigenthum um so fester im Gedächtnisse verwahrt bleibt. In solcher Weise hätte Homer auch seine Helena schildern können, und wenn er es nicht that, so müssen ihn andere Gründe verhindert haben, als die von Lessing angeführten. Ein Bild der Helena lässt sich nicht aus einzelnen charakteristischen Zügen zusammensetzen, denn das Charakteristische, welches in der bevorzugten Entwicklung einzelner Seiten besteht, verträgt sich nicht mit der vollkommenen Harmonie aller Theile, dieser Grundbedingung des reinen Schönheitsideals. Die Hässlichkeit vielmehr besitzt den Vorzug, dass sie am meisten hervorstechende, von der normalen Bildung abweichende Formen hat. Darum wird die Beschreibung eines Thersites am leichtesten; bei ihm ist Alles abnorm, unharmonisch, Carrikatur, und deshalb kann der ganze Bursche Stück für Stück vom Dichter gemalt werden. Die höchste Schönheit hingegen, in welcher Alles vollkommene Harmonie ist, kein Theil auf Kosten des andern begünstigt erscheint, jeder das genaueste Mass hat, diese ist nach Winckelmanns Bemerkung unbezeichnet, man könnte in einem gewissen Verstande auch sagen charakterlos. Dieses Unbezeichnete nun ist der wahre Grund, weshalb Homer keine in's Einzelne gehende Schilderung der Helena geben konnte, und der Künstler vermochte aus diesem Fehlen aller Charakterisirung zu entnehmen, wie er die Erscheinung der Helena aufzufassen habe. Wir besitzen das Gemälde des Zeuxis nicht mehr, auch keine Copie davon ist erhalten; will man sich aber vergegenwärtigen, wie die griechische Sculptur solche vollkommen harmonische Schönheit darzustellen wusste, so betrachte man die Werke im Style des Praxiteles, vornehmlich den sogenannten Genius von Centocelle.

Hier haben wir bereits ein Beispiel, wie Homers Darstellung nicht allein fähig ist, den zündenden Funken in die Seele des Künstlers zu werfen und ihn zur Conception von Meisterwerken anzuregen, sondern dass sie auch für die Ausführung beachtenswerthe Winke giebt. Noch klarer zeigt sich dies bei dem Zeus von Olympia, der bekanntlich zwei Versen der Ilias seine Entstehung verdankt, jenen berühmten Versen des ersten Buches: „Der Kronide sprach's und winkte alsbald mit den dunklen Augenbrauen; die unsterblichen Locken des Königs rollten gleichzeitig nieder von seinem Scheitel; der gewaltige Olympos erbebte." Aus dieser Stelle entnahm Phidias nicht nur im allgemeinen die Idee von der Erhabenheit des Zeus, sie leitete ihn auch noch im Besonderen darauf hin, durch das aufwärts gesträubte und nach Art einer Löwenmähne in mächtigen Ringeln niederfallende Haupthaar und durch die kraftverkündenden Augenbrauen die Majestät des Gottes vorzugsweise zur

Geltung zu bringen. Nach diesen Theilen, welche zuerst klar vor des Künstlers Seele standen, formte er das ganze Gesicht und die imponirende Gestalt des Gottes. Eine solche Annahme kann für den nichts Befremdliches haben, der aus eigener Anschauung weiss, wie in den alten Meisterwerken alle Theile in der innigsten Beziehung zu einander stehen, der Charakter des Ganzen in jeder Einzelheit so deutlich erscheint, dass selbst wir noch in dem verstümmelten Torso einen Zeus von seinen göttlichen Brüdern oder seinen Söhnen Herakles und Asklepios mit ziemlicher Sicherheit unterscheiden können. Und dass die Entstehung des Zeusideals wirklich eine solche gewesen ist, wie oben angenommen wurde, dies lehrt ein Blick auf die Büste von Otrikoli, jene kostbare Reliquie, welche für uns, die wir vom Glanze der Perikleischen Zeit so weit getrennt sind, sicher keinen geringeren Werth hat, als ehedem für die Syrakusanischen Bewunderer des Euripides die fragmentarischen Mittheilungen ihrer athenischen Kriegsgefangenen.

Homer, welcher mit sicherem Blicke überall das Charakteristische herauszufinden wusste, hat für mehr als eine Idealgestalt den Punkt angedeutet, von welchem die plastische Ausführung zu beginnen hat, und die Künstler haben seine Andeutungen trefflich verstanden, wie die vorhandenen Werke beweisen. So vergleicht der Dichter den Agamemnon an Augen und Haupte dem Zeus, an Gürtel dem Ares und an der Brust dem Poseidon. In diesem Vergleiche schildert er nicht blos den König selbst, er giebt auch einen Wink für die Charakteristik der drei Gottheiten. Dass die Darstellung des Zeus von den die Augen umgebenden Theilen ausging, wurde bereits auseinandergesetzt. Beim Poseidon ist die prächtig gewölbte Brust nicht minder bedeutungsvoll, und deshalb finden wir die Köpfe dieses Gottes auf geschnittenen Steinen niemals abgebildet, ohne dass die Brust hinzugefügt ist, während doch unzählige andere Köpfe ohne diese Zugabe erscheinen. Diese Seemannsbrust ist es auch, welche den Torso vom Parthenon, dem Kopf, Arme und Beine fehlen, als Gott des Meeres zu erkennen gab. Was schliesslich die Bezeichnung des Ares betrifft, so ist dieselbe allerdings nicht so deutlich, dass man sie mit Sicherheit in den wenigen erhaltenen Statuen dieses Gottes nachweisen könnte. Um so besser aber erkennt man in der Kopfhaltung und im Ausdruck der Augen an der schönen Münchener Büste des Ares das homerische ὑπόδρα ἰδών, wodurch der Dichter gewöhnlich den heldenhaften Zorn zu bezeichnen pflegt. Von der Aphrodite findet sich in der Ilias eine ziemlich ausführliche Beschreibung. Die Göttin wird von der Helena erkannt an ihrem herrlichen Nacken, dem sehnsuchtgeschwellten Busen und dem verschwimmenden Glanze der Augen. Nehmen wir noch hinzu, dass sie öfters auch bezeichnet wird als die süssanlächelnde Kypris, so haben wir die wesentlichsten Stücke des Praxitelischen Venusideals, welches in so vielen guten und schlechten Nachbildungen auf uns gekommen ist. Charakteristisch ist an diesen Statuen besonders das Schmachtende und Verschwimmende der Augen, welches man durch ein Heraufziehen des untern Augenlides zu erreichen wusste.

Aus diesen Beispielen, welche nicht weiter vermehrt zu werden brauchen

lässt sich bereits zur Genüge ersehen, wie Homer den Künstler selbst auf den Punkt hinweist, von welchem die plastische Darstellung auszugehen hat. Dies führt zu der Frage, ob sich nicht auch für die weitere Ausführung mitunter einzelne Winke bei ihm finden, und auch dazu lassen sich Belege geben.

Im funfzehnten Buche der Ilias beschreibt Homer den üblen Humor der Hera, nach dem Verweise, welchen sie von Zeus empfangen hat. „Sie lachte mit den Lippen, sagt der Dichter, aber ihre Stirn war nicht heiter." Dies ist trotz seiner Kürze ein Meisterstück von einem Gemälde, und man begreift hierbei Lucians schon oben erwähnten Ausspruch, Homer sei der grösste Maler trotz Apelles und Euphranor. Es giebt wenig Beispiele, dass in gleicher Vollkommenheit mit zwei Pinselstrichen die ganze Person dargestellt ist, und vielleicht hat hier die Dichtkunst auch bei der Darstellung eines sinnlichen Gegenstandes mehr geleistet als der Pinsel des besten Malers. Durch einen einzigen Zug vermochte Homer die Einbildungskraft so in's Feuer zu setzen, dass sie selbst das beabsichtigte Bild sich ausmalt, und zwar so schwebend, so unbestimmt, dass die Wirkung grösser ist als bei ausgeführten Werken der bildenden Kunst; denn durch die Ausführung verliert die Idee leicht an ihrer Reinheit und Frische.

In der angeführten Stelle liegt zugleich eine Regel für die Darstellung des Gesichtsausdruckes, wenn in der Seele zwei verschiedene Affekte mit einander streiten. Den Ausdruck der dauernden und vorherrschenden Gemüthsstimmung verlegt Homer auf die Stirn, und lässt die mehr vorübergehenden, momentanen Erregungen in den untern, leicht beweglichen Theilen des Gesichts sich kundgeben. Als plastische Parallele hierzu diene der Apollo von Belvedere, von dem Winckelmann sagt: „Verachtung sitzt auf seinen Lippen, und der Unmuth, welchen er in sich zieht, bläht sich in den Nüstern seiner Nase und tritt bis in die stolze Stirn hinauf. Aber der Friede, welcher in einer seligen Stille auf derselben schwebt, bleibt ungestört, und sein Auge ist voll Süssigkeit.

Hieran mag sich eine Betrachtung schliessen, welche im Wesentlichsten aus Lessing's Laokoon entnommen ist. Wir wissen, dass die Griechen frühzeitig erkannt haben, welche Wichtigkeit für die bildende Kunst die Gesetze der Proportion haben, und dass sie bemühet waren, durch Beobachtung der Natur zu festen Grundsätzen über diesen Gegenstand zu gelangen. Sie sahen ferner ein, dass die strenge Befolgung aller Regeln der Proportion noch nicht genügt, um lebendige Schönheit hervorzubringen, sondern dass erst durch eine gewisse bewusste Abweichung von den Regeln, die fast unmerklich und mit dem feinsten künstlerischen Takte angebracht werden muss, Mannigfaltigkeit und lebensvolle Charakteristik in die Darstellung gebracht werden. Am Apollo von Belvedere haben von jeher die Kunstkenner nichts so sehr bewundert, als das Uebermenschliche der ganzen Erscheinung, ohne dass sie doch den Grund davon zu finden vermochten. Hogarth bemerkte zuerst, das ganze Geheimniss liege zumeist in einer klugen Abweichung von der gewöhnlichen Proportion, indem die Schenkel der Statue das übliche Mass der Länge überschritten.

Jetzt ward man auch inne, dass ähnliche Kunstgriffe noch bei vielen andern Statuen angewendet sind, und dass allein schon durch ihre Proportionen eine Artemis von einer Aphrodite, ein Apollo von einem Bacchus sich unterscheiden. Der Erste jedoch, der auf dieses wichtige Mittel der Charakterisirung hingewiesen hat, ist wiederum Homer. Er schildert uns den Menelaos als einen Mann von ansehnlicher und würdevoller Körpergestalt, den Odysseus dagegen als breitschulterig, und sagt ferner von ihnen, wenn beideHelden standen, so erschien Menelaos erhabener, wenn sie dagegen sassen, so war Odysseus der würdevollere. Homer wusste und lehrte also, dass es eine Erhabenheit gebe, welche blos durch ein Hinausgehen über die regelrechten Grössenverhältnisse erzielt wird. Beim Odysseus lag dieser Zusatz in der Breite des Oberkörpers, und kam deshalb beim Sitzen besonders zur Geltung; beim Menelaos lag der Zusatz wie beim Belvederischen Apollo in den Schenkeln.

Hier müssen wir noch einem Einwande begegnen, welcher der bisherigen Darstellung leicht entgegengehalten werden könnte. Man wird vielleicht Manches zu gesucht finden, und sich nicht zu der Annahme entschliessen können, dass die alten Künstler in solcher Weise den Homer studirt haben sollten. Das Auffallende schwindet aber sogleich, wenn wir uns erinnern, wie den Griechen ihr grösster Dichter als Quelle aller menschlichen Weisheit galt, wie sie selbst in solchen Stellen, die für den unbefangenen Leser nichts Besonderes haben, wichtige Bezüge zu entdecken glaubten. Ihnen genügte es nicht, den Ursprung der Geschichte, Philosophie, Geographie, Rhetorik und anderer Wissenschaften ihm zuzuschreiben, selbst den ersten Keim der Grammatik glaubten sie in ihm zu entdecken. Kein Neuerer würde wohl herausgefunden haben, dass die Eintheilung der Wörterklassen eine Erfindung Homers sei, welcher sie, wie Plutarch behauptet, sämmtlich in dem Verse der Ilias vereinigt habe: αὐτὸς ἰὼν κλισίηνδε, τὸ σὸν γέρας, ὄφρ' εὖ εἰδῇς. Und wenn man aus einer Stelle im zwanzigsten Buche der Odyssee entnahm, der Dichter habe den wahren Grund der Sonnenfinsternisse anzeigen wollen, weil er eine solche gerade am Neumond stattfinden lasse, so beweist dies wenigstens soviel, dass die Alten im Homer ziemlich Alles suchten und zu finden glaubten. Sollten nun die Künstler allein eine Ausnahme gemacht und seiner Poesie nicht die Anregungen entnommen haben, die wirklich darin lagen? Gerade sie waren mehr als alle Andern auf Homer angewiesen, und was Horaz den Dichtern räth, ihre Stoffe lieber aus der ilischen Dichtung zu entnehmen als fremde und noch unbehandelte Stoffe zuerst vorzubringen, dieser Rath hat zehnfach höhere Geltung für die Künstler. Denn der Dichter kann wohl etwas Unbekanntes vorführen, weil ihm das erklärende Wort zu Gebote steht; der Künstler aber, dem das Wort versagt ist, muss allgemein bekannte Stoffe wählen, die um so unmittelbarer wirken, je weniger sie irgend einer Erklärung bedürfen; er braucht Gegenstände von hoher Bedeutung und poetischem Gehalte, und wo fände er wohl alle diese Bedingungen glücklicher vereinigt, als in dem nationalsten Dichter, in Homer?

Es ist gewiss kein zufälliges Zusammentreffen, dass in derselben Epoche, wo durch die Bemühungen der Pisistratiden Homer Gemeingut der Nation geworden war,

auch die bildende Kunst sich zuerst aus vielhundertjähriger Erstarrung emporraffte, und dass das erste bedeutende Werk griechischer Plastik, die Giebelgruppe der Aegineten, einen homerischen Stoff behandelt, den Kampf um die Leiche des Patroklos oder Achilles. Verfolgen wir von diesem Anfange an die weitere Entwickelung der Kunst, so finden wir bis zu ihrem Verfalle noch mancherlei Spuren homerischer Einflüsse. Von der Götterbildnerei des Phidias und seiner Nachfolger war bereits gesprochen und als Hauptbeispiel der olympische Zeus angeführt worden. An diese Tempelplastik schliesst sich ein zweites nicht minder ausgedehntes Gebiet, die Darstellung von Portraiten, welche theils als Ehrenbildsäulen vom Staate errichtet, theils im Auftrage von Privatpersonen zahlreich angefertigt wurden. Aus der grossen Anzahl der erhaltenen Statuen und Büsten von Athleten, Feldherren, Rednern und Dichtern und vielen unbekannten Privatpersonen können wir einen ungefähren Schluss ziehen, welche weitgreifende Bedeutung dieser Kunstzweig im Alterthum hatte. Die Wichtigkeit, welche man allen leiblichen Vorzügen beilegte, die fast religiöse Pietät, mit welcher man bemühet war, die körperliche Herrlichkeit des Athleten, die Reize gefeierter Schönheiten, die geistreichen Züge grosser Dichter, Philosophen und Redner der Vergänglichkeit zu entreissen und in Stein und Erz der Nachwelt aufzubewahren, diese Apotheose des Leiblichen ist tief in der hellenischen Anschauungsweise begründet. Der Körper ist das eigentliche Selbst, die Seele nur ein Accidens des Körpers, nur ein wesenloser Schatten, das lernte schon der griechische Knabe aus seiner Bibel, dem Homer, wo es gleich im Anfange der Ilias heisst: „Der eine Menge kraftvoller Heldenseelen zum Hades entsandte, sie selbst aber zur Beute machte für Hunde und Raubvögel aller Art." Und dieser Vers steht nicht vereinzelt, es ist die durchgehende Anschauung im ganzen Homer, dass mit dem Tode der reizvollste Theil unseres Daseins abgeschlossen ist. Was halfen gegen Homers tiefreichenden Einfluss die tröstlichen Geheimlehren der Eleusinien, wo den Eingeweihten eine freudenreiche Fortdauer nach dem Tode in Aussicht gestellt wurde? Die plastische Schönheit des hellenischen Lebens, das Wandeln im heitersten Sonnenlichte, im glänzendsten Aether, wie Euripides sich ausdrückt, dieses konnte ja doch nicht in die finstere Schattenwelt hinübergerettet werden. Aber darum eben ward es dem Herzen tiefstes Bedürfniss, wenigstens so viel wie möglich der Vergänglichkeit zu entreissen; daher auch die religiöse Scheu, mit der man Ehrenstatuen respectirte, wie denn z. B. die Einwohner von Rhodus des Demetrius Statue selbst da unangetastet liessen, als sie von ihm auf das Heftigste bekriegt wurden.

In gewissem Sinne lässt sich also behaupten, dass jenes αὐτοὺς δὲ der Ilias eine Haupttriebfeder gewesen ist für die glänzende Entwickelung des plastischen Portraits bei den Griechen.

Noch einer anderen Kunstgattung müssen wir hier gedenken, die in der Periode des untergehenden Heidenthums als letzter frischer Zweig dem fast verdorrten Baume antiker Plastik entsprossen ist. Als im Zeitalter der Antonine das Begraben in Sarkophagen an die Stelle der früheren Leichenverbrennungen getreten war, so galt

es, diese Marmorsärge in angemessener Weise durch Reliefs auszuschmücken, und hier tritt uns zum Schlusse die künstlerische Begabung der Hellenen noch einmal in überraschender Weise entgegen.

Dass die Alten den Tod nicht unter der hässlichen Gestalt eines Skelettes abbildeten, sondern Schlaf und Tod als Zwillingsbrüder in Geniengestalt sich dachten, diese anmuthige Allegorie ist direkt aus Homer entlehnt. Es genügt, diesen Punkt kurz zu berühren, da eine bekannte Abhandlung von Lessing sich ausführlich hierüber verbreitet.

Die alten Bildhauer blieben jedoch bei dieser einen Allegorie nicht stehen; zahlreiche Darstellungen aus dem Gebiete der Mythologie und Sage wurden in sinniger Weise benutzt, um hierdurch auf Tod und Unsterblichkeit hinzudeuten. Luna und Endymion sind ein Symbol seligen Entschlummerns, der Raub der Persephone deutet auf einen frühen Tod in der Blüthe der Jahre. Dahin gehören auch die Darstellungen aus dem Kreise des Dionysos, der die Natur in ihrem Wechsel von sommerlichem Leben und winterlichem Tode repräsentirt. Sein Triumphzug, wobei er mit der geliebten Ariadne vereinigt auf einem von Centauren gezogenen Wagen sitzt, umschwärmt von dem Gefolge der Satyrn, Silene, Pane und Nymphen, ist ein reizendes Bild vom Wiedererwachen der Natur und ein herrliches Symbol des Erwachens aus dem Todesschlafe. Ein Silen ferner, der trunken vom Gastmahle hinweggeführt wird, deutet in noch speziellerer Weise auf das Schicksal des Verstorbenen, der hinwegging, nachdem er die Freuden des Lebens hinlänglich genossen.

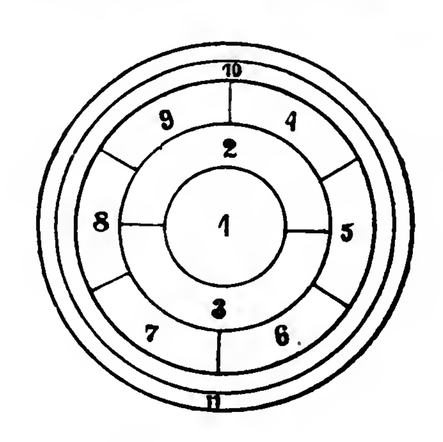
Fragen wir nun, von wem die Künstler es zuerst gelernt haben, so durch sinnreiche Mährchen die Stunden des Trübsinns hinwegzuscheuchen, so werden wir abermals auf Homer hingewiesen. Bei ihm heisst es von einem Frühverstorbenen: „Den Kleitos raubte die Göttin der Morgenröthe, seiner Schönheit wegen, damit er unter den Unsterblichen weilte", ein liebliches Bild vom Tode in blühender Jugend, am Morgen des Lebens. Dasselbe erzählt der Dichter auch von Tithonus und Orion, ebenso von Kephalos, und die Künstler haben nicht verabsäumt, von dieser Allegorie Gebrauch zu machen. Ferner lässt er die Hekabe an Hektors Leiche äussern: „Derselbe liege da so thauig und frisch wie einer, den Apollo mit seinen sanften Pfeilen getroffen". Noch an verschiedenen andern Stellen gebraucht Homer für einen raschen und schmerzlosen Tod dieses Bild von den gelinden Pfeilen des Apollo und der Artemis, und in demselben Sinne finden sich auch auf Sarkophagen häufig Darstellungen der Niobiden, welche von den beiden Gottheiten getödtet werden. Das spurlose Verschwinden eines Menschen bezeichnet Homer mit der Wendung: „Die Harpyien raubten ihn hinweg". Das Harpyienmonument von Xanthos, auf dem geflügelte Ungeheuer Kinder in den Armen halten, die sie gewaltsam entführen und doch zugleich zärtlich an sich drücken, kann wohl als das älteste Beispiel einer Verwerthung des Homerischen Bildes gelten.

So gebührt unserm Dichter der Ruhm, die erste Anregung und die ästhetische Regel für solche sinnvolle Darstellungen gegeben zu haben, wenngleich in dem

reichen Füllhorn poetischer Blumen, welches die alte Kunst über die Ruhestätten der Todten ausgeschüttet hat, nur ein geringerer Theil unmittelbar aus seinen Dichtungen entlehnt ist.

Bei einer Abhandlung, welche Homers Einfluss auf die bildende Kunst zum Thema hat, würde es auffallend scheinen, wenn der berühmte Schild des Achilles unerwähnt bliebe. Deshalb mag hier zum Schlusse noch eine kurze Betrachtung über diesen vielbesprochenen Gegenstand folgen.

Der Schild bestand aus fünf Metallschichten, von denen das Gold die mittelste bildete. Der kostbarste Stoff würde also unbegreiflicher Weise dem Anblick völlig entzogen gewesen sein, wenn die einzelnen Lagen sich vollständig gedeckt hätten. Das Gold muss aber sichtbar gewesen sein, da bei zwei Bildwerken, nämlich bei der Bestellung des Ackers und dem Weingarten ausdrücklich bemerkt wird, dass sie vollständig aus diesem Metalle angefertigt waren. Da nun der Dichter vom Schilde des Aeneas erzählt, dass dieser beim Rande am schwächsten war, weil nur eine dünne Erzschicht und Stierhautdecke sich daselbst befand, so können wir vermuthen, dass auch beim Schilde des Achilles eine ähnliche Technik angewendet war. Indem die oberste Erzschicht nur den mittleren Theil des Schildes bedeckte und jede tiefer liegende ein Stück weiter hervorragte, so bildeten sich um den Mittelpunkt des kreisrunden Schildes mehrere breite Metallringe, auf welchen die einzelnen Bilder in der Weise vertheilt waren, wie durch die beigegebene Figur angedeutet ist.



1. Nach der Reihenfolge, welche Homer bei seiner Beschreibung beobachtet hat, gehört die Darstellung des ehernen Himmelsgewölbes in die Mitte, in den Kreis von Erz. Die Sternbilder waren vielleicht aus Gold oder Silber eingesetzt, denn eine Art von Polychromie ist bei verschiedenen andern Bildern unverkennbar, wenngleich der Grundton der Darstellung überall durch die Farbe der betreffenden Metallschicht bestimmt ist. Die Composition selbst lässt sich mit Benutzung antiker Vasenbilder auf verschiedene Weise construiren, doch wird dabei immer Zweierlei beobachtet werden müssen, dass nämlich die Himmelskörper personificirt darzustellen sind und dass der Mittelpunkt des Schildes durch eine bedeutsame Gruppe hervorzuheben ist. Ein von Welcker veröffentlichtes Vasenbild, wo Helios und Selene sich zusammen auf einem Viergespann befinden, könnte hierzu mit Vortheil verwandt werden.

Der nun folgende Ring von Zinn, in der Figur durch 2 und 3 bezeichnet, enthielt allein die beiden Städte, denn das zunächst folgende Bild der Ackerbestellung gehört bereits dem Goldringe an, wie aus Il. 18, v. 549 deutlich hervorgeht. Die Farbe des Zinns eignet sich sehr gut für die weissen Stadtmauern und Gebäude, welche hier einen bedeutenden Platz einnehmen müssen, und ebenso auch für den Strom. Wie die Darstellung der friedlichen Stadt in zwei Gruppen sich sondert, in

Hochzeit und Rechtsstreit, so sind auch bei der Stadt im Kriege der Auszug des Heeres und die Schlacht am Strome von einander getrennt. Den fortlaufenden Hintergrund für beide Gruppen bildet die Stadt, auf deren Mauern man Frauen und Greise erblickt. Bemerkenswerth ist hierbei, dass Ares und Athene persönlich als Kampflenker erscheinen, in derselben Weise also, wie in den Aeginetischen Giebelgruppen Athene, am Friese von Phigalia Apollo und Artemis in die Handlung hineingezogen werden.

Der Ring von Gold, 4—9, enthält sechs Bilder aus dem Landleben, nämlich Bestellung des Ackers, Getreideernte, Weinlese, eine Rinderheerde von zwei Löwen angegriffen, eine Schafheerde im Thale und einen Reigentanz. Der Weingarten hatte ein Gehege von Zinn, auch die Rinder waren theils aus Gold, theils aus Zinn verfertigt, und für den Fluss ist dasselbe wenigstens wahrscheinlich. Die Anwendung dieses Metalles konnte nur am Rande stattfinden, wo die Goldschicht sehr dünn auflag und stellenweise entfernt werden konnte, so dass das darunterliegende Zinn zum Vorschein kam, eine Technik, welche in späterer Zeit auch bei mehrfarbigen Cameen zur Anwendung kam. So sind z. B. bei dem Cameo Gonzaga, einem dreifarbigen Sardonyx, die beiden Köpfe aus der weissen Lage geschnitten und heben sich kräftig von dem schwärzlichen Grunde ab, während die rothe Lage für Helm und Aegis benutzt wurde.

Es folgt nun ein schmaler Ring aus Zinn (11), den Okeanos darstellend, in dessen Wellen vielleicht symmetrisch geordnete Seeungeheuer, Tritonen und Nereiden abgebildet waren. Diesen umschloss der äusserste Erzring, welcher ohne Bild war, und nur als dunkler Rahmen für den weissglänzenden Strom diente.

Hiernach wird man ohne grosse Schwierigkeiten den Homerischen Schild zeichnen können, wenn man nur zuvor aus antiken Reliefs und Vasengemälden sich überzeugt hat, mit wie geringen Mitteln die Belagerung einer Stadt, der Kampf zweier Heere und ähnliche Gegenstände zur Anschauung gebracht werden können. Ueber die Darstellbarkeit der Homerischen Composition sollte also billiger Weise kein Zweifel sein, und ebensowenig lässt sich bezweifeln, dass Homer einen so figurenreichen Schild niemals mit Augen gesehen hat, da noch Jahrhunderte nach seiner Zeit die Kunst in ihrer Kindheit blieb. Die ganze Beschreibung ist nichts als eine poetische Fiktion, welche aber nirgends die Grenzen der plastischen Kunst überschreitet; nur muss man genau sondern, was der Dichter als wirklich vorhanden beschreibt, und was er bloss zur Motivirung und Belebung des Bildes hinzusetzt. Der eng zugemessene Raum erlaubt es nicht, ausführlich auf diesen interessanten Gegenstand einzugehen; wir begnügen uns daher, auf den schönen Zusammenhang der ganzen Composition hinzuweisen, welche, wie man mit Recht angenommen hat, ein bedeutungsvolles Bild des Weltalls sein soll. Umfluthet vom Okeanos zeigt sich die Erde und das Leben und Treiben der Menschen auf ihr, in acht charakteristischen Bildern übersichtlich dargestellt; darüber erhebt sich der Himmel mit seinen Stern-

bildern. Die Aufgabe ist, wenn man die damaligen Kulturzustände genügend berücksichtigt, in bewundernswürdiger Weise und mit genialer Leichtigkeit gelöst.

Die Homerische Beschreibung des Schildes hat mehr als einen Dichter zur Nachahmung begeistert, sollte sie auf die Künstler ohne Einfluss geblieben sein? Prachtvolle Schilde für Götter und Göttersöhne waren freilich nicht ihre Aufgabe, ausgenommen etwa bei einigen colossalen Athenebildern; wohl aber hatten sie oftmals Veranlassung, Weihgeschenke für die Götter in einer der Gottheit würdigen Weise auszuschmücken. Dass nicht der Glanz des Erzes, des Goldes und Elektrons die kostbarste Zierde eines Kunstwerkes sei, wie man in heroischer Zeit annahm, dass es noch einen weit edleren Schmuck gebe, nämlich den Schmuck bedeutungsvoller Darstellungen aus dem Kreise der Göttersagen und des Menschenlebens, dies hatte ihnen Homer auf das überzeugendste nachgewiesen. Wie sie Homers Weisung benutzt haben, nun, dies zeigt eine Reihe grossartiger Werke von dem alterthümlichen Kasten des Kypselos an bis auf die mit Marmorbildern reich verzierten Tempel herab, welche bekanntlich ebenfalls als Weihgeschenke für die Götter betrachtet wurden. Und dass die Künstler, welche den Geist der Homerischen Beschreibung sich zu eigen gemacht hatten, auch die Verwendung mancher Einzelheiten derselben nicht verschmäheten, dies ist bereits im Vorhergehenden wenigstens an einem Beispiele nachgewiesen worden.

Schulnachrichten

von Ostern 1866 bis Ostern 1867.

I. Lehrverfassung.

Prima.

Ordinarius: Director Dr. Hense.

Religion, 2 St. Christliche Glaubenslehre nach Petri's Lehrbuch §§ 165—302. Abschnitte des Matthäus-Evangeliums im Urtext. Kirchengeschichtliche Repetitionen. Alttestamentliche Abschnitte. Sprüche. — Director Dr. *Hense.*

Lateinisch, 8 St. Cic. Verrin. IV. Tuscul. V, 1—30. Hor. carm. III. und ausgewählte Oden anderer Bücher, epist. II, 1. Interpretation grossentheils lateinisch. Privatim wurde Sallust. Jugurtha, von einem Schüler Tacit. Germ. gelesen. Repetition der Lectüre und Interpretation. Wöchentliche Exercitia nach Seyffert's Materialien. Extemporalien. Mündliches Uebersetzen ins Lat. nach Seyffert's Uebungsbuch für Secunda. Jährlich 10 lat. Arbeiten. Grammat. Repetitionen. Lat. Stilistik nach Berger's Lehrbuch. Lat. Sprechübungen mit Benutzung der lat. Lectüre. Eine Anzahl Oden und Stellen aus Horaz, so wie prosaische Stellen wurden memorirt. Director Dr. *Hense.*

Griechisch, 6 St. Demosth. I—IV. Platon's Sympos. Repetition des Gelesenen und der Interpretation, 2 St. Das Wichtigste aus der Formenlehre und Syntax von Zeit zu Zeit repetirt. Wöchentliche Exercitien. Extemporalien. Beide zur häuslichen Correctur, 1 St. Oberlehrer Dr. *Hæfig.* — Homer, Il. XXI — XXIV. Privatim XIII — XX. Sophocl. Antigone. Repetition des Gelesenen und der Interpretation. 3 St. Director Dr. *Hense.*

Deutsch, 3 St. Lectüre ausgewählter Stücke aus Walter von der Vogelweide und Wolfram von Eschenbach nebst literaturgeschichtlichen Mittheilungen aus dem Mittelalter. Declamationen und freie Vorträge. Rückgabe und Besprechung der eingelieferten (10) Aufsätze. Collaborator *Freybe.*

Französich, 3 St. Repetition der wichtigsten Abschnitte der Grammatik nach Plötz, II. Cursus. Lectüre aus Herrig et Burguy, la Franc littéraire, insbesondere Corneille, Horace und Delavigne, les Fils d'Edouard, endlich aus Schütz, Théâtre français: Mademoiselle de la Seiglière par Jules Sandeau. Alle 14 Tage ein Exercitium, häufig verbunden mit einem Extemporale. Dr. *Stahle.*

Hebräisch, 2 St. Gelesen wurden Jonas, Obadja, Amos, Sacharja, Maleachi,

